

## Critique littéraire et enseignement

Léon Somville

Volume 3, numéro 2, août 1970

Critique littéraire et enseignement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500128ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500128ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Somville, L. (1970). Critique littéraire et enseignement. *Études littéraires*, 3(2), 173–190. <https://doi.org/10.7202/500128ar>

## CRITIQUE LITTÉRAIRE ET ENSEIGNEMENT

léon somville

Le lot de l'enseignement universitaire est-il de perpétuer une certaine tradition critique ? Il semble que notre époque — soupçonneuse entre toutes — veuille plutôt valoriser la critique aux dépens de l'enseignement, la mettre hors d'atteinte des professeurs, la sortir d'une condition modeste où elle était la servante des œuvres qu'elle avait pour mission d'« expliquer ». Bref, le rapprochement indiqué dans notre titre, loin de faire espérer une collaboration, est ressenti aujourd'hui comme une gageure. La critique peut trouver grâce aux yeux de quelques-uns, mais, pour beaucoup, les concepts de littérature et d'enseignement (ils sont alors liés) font l'objet de mises au point sévères :

... nous refuserons de nous servir [...] du concept de « littérature » comme d'un concept opératoire. Ce refus signifierait que nous considérons le concept de « littérature » comme historiquement et idéologiquement appartenant à un certain type de société — la société d'échange et de consommation...<sup>1</sup>

J. Kristeva.

Ce qu'il faudrait commencer par faire avec des lycéens, c'est secouer une bonne fois l'idée même de littérature...<sup>2</sup>

R. Barthes.

Ces auteurs ayant à leur programme la subversion de la culture, reste à faire la part du « marxisme métaphysique »

<sup>1</sup> Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Théorie d'ensemble*, éd. du Seuil, 1968, p. 298.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « L'Express va plus loin avec... », *l'Express*, 25-31 mai 1970, p. 72.

ou « pascalien »<sup>3</sup> qui entre dans leur attitude. Là n'est pas notre propos. Sans croire à la vertu des vieilles recettes où s'alimentait la bonne conscience de jadis : « ... une œuvre est littéraire quand elle est considérée comme telle »<sup>4</sup>, on hésite à suivre des intellectuels dont la « puissance théorique » — comme le soulignent des leurs — est fonction de l'« impuissance empirique ». Plutôt nouer, selon Northrop Frye, un rapport satisfaisant entre *culture*, *éducation* et *critique*.

Certes, Frye dénonce lui aussi les tautologies des définitions traditionnelles. « Nous pouvons nous demander, ironise-t-il, s'il ne s'est pas produit une très regrettable déficience dans notre faculté de généralisation », lorsqu'il s'est agi de répondre à la « question la plus importante » : « Qu'est-ce que la littérature ? »<sup>5</sup> Mais il n'est pas gêné par le fait que la littérature ne puisse être appréhendée comme un objet totalement intelligible. La littérature serait à la critique ce que la nature est à la physique : un ordre dont la cohérence est à retrouver graduellement par l'analyse. C'est à celle-ci, par conséquent, qu'il s'impose d'être intelligible, non à la littérature.

L'analyse critique peut augmenter notre connaissance de la littérature, mais, en fait, reste perfectible. L'esprit a pour tâche de clarifier le « donné » : la littérature comme mode d'expression ou collection d'œuvres. Par là se fonde justement la vraisemblance d'une culture, en tant que bénéfice immédiat du travail de réflexion, et de l'éducation, en tant qu'exploitation des résultats...

**La dialectique de la critique repose sur deux solides points d'appui : d'une part elle reconnaît l'existence des apports de la culture dans leur totale intégralité ; elle reconnaît d'autre part qu'il lui appartient d'en faire apparaître les valeurs potentielles<sup>6</sup>.**

**N. Frye.**

<sup>3</sup> Cf. Jean-François Revel, « Policiers ou analphabètes », *ibid.*, p. 149 : « Et puisque la seule fonction possible de la culture est de rééditer l'asservissement d'une classe par l'autre en fabricant le personnel apte à y veiller, il s'ensuit que, dans une société sans classe, il n'y aurait plus de culture ! Policier ou analphabète, tel serait le seul choix de l'intellectuel moderne ».

<sup>4</sup> Servais Étienne, *Expériences d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. 5.

<sup>5</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad., Gallimard, 1969, pp. 24-25.

<sup>6</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 39.

On reconnaît ici, dans l'insistance à définir la culture par l'initiative d'une récapitulation exhaustive, la méfiance de la critique contemporaine envers les classements, verdicts et entérinements faciles qui aidaient hier encore (« La vraie gloire survit dans les anthologies ! ») à confectionner les florilèges et à former le goût, le jugement. La nouvelle culture résulte d'une expérience non limitative et notre pente nous conduirait plutôt à supprimer la négation dans cette mise en garde d'un vieux maître : « La littérature, par exemple, *n'est pas* constituée par la totalité des écrits qui ont subsisté, elle l'est par le *trésor* des écrits, sauvés peut-être par chance, que des hommes ont ensuite protégés sciemment . . . »<sup>7</sup> L'introduction immédiate du jugement de valeur, nous la ressentons comme une manœuvre illégitime, au moins précipitée. Rien ne semble plus étranger à l'aile progressiste de la critique que la réduction de la littérature — et de l'art — à un « choix consacré », non sujet à révision. C'est Roland Barthes qui dénonce les habitudes propres à l'enseignement de voir dans la littérature un « objet culturel défini et clos »<sup>8</sup>. C'est Northrop Frye soustrayant la critique au code socio-culturel qui prétend réglementer son usage ou restreindre son champ d'action :

. . . la critique qui entend tenir compte de la totalité des expériences littéraires devra formuler ses commentaires du point de vue idéal de la société sans classes. [ . . . ] L'exercice de la critique n'a pas à s'appuyer sur une hiérarchie préétablie<sup>9</sup>.

Bref, tout « trésor », fût-il du passé, encombre l'héritier qu'on dévoue au seul rôle de gardien ; une œuvre devient périssable quand son recours contre le temps est subordonné au consensus d'une élite ; bien plutôt, « une œuvre est *éternelle* non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique . . . »<sup>10</sup> Au moins sous la forme qui nous retient ici, la culture n'existe pas en dehors de ce mouvement d'appro-

<sup>7</sup> Servais Étienne, *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *art. cit.*, *ibid.* Pour en finir avec la tradition, l'auteur propose de soumettre aux étudiants des textes de fous . . . ou de journalistes !

<sup>9</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, pp. 36-39, *passim*.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, éd. du Seuil, 1966, p. 51.

priation (ou d'investissement) de ce qu'on a coutume d'appeler la littérature. Il en va de même pour la critique, sauf à préciser que l'appropriation s'effectue ici par le langage.

Ce qui consacre le chef-d'œuvre, c'est donc la multiplicité des *parcours* (lectures ou analyses) qu'il autorise. L'apprentissage efficace de la lecture, finalité souvent confirmée de l'enseignement, se devrait d'élargir, pour un texte donné, l'éventail des significations symboliques. À l'opposé, la traditionnelle explication littéraire se satisfait trop aisément de découvrir dans l'arrangement des mots l'actualisation d'une essence qui appartiendrait à *la littérature*, principe premier et indiscutable. Et si la critique n'avait pas la littérature pour *objet* ? Si le meilleur de son propos résidait dans la détermination de ce que N. Frye nomme, au terme d'une analyse brillante, « un centre évolutif de compréhension systématique »<sup>11</sup> ?

Les rapports de la critique et de la littérature étant davantage ceux d'un savoir à son *sujet* (« ce dont il s'agit »), il est assez clair que seul le savoir peut se communiquer. À ce titre, il est vain, sinon paradoxal, de prétendre « enseigner la littérature ». Constituée par l'école historiciste en une collection d'œuvres (ou de chefs-d'œuvre), la littérature comme telle est affaire de taxonomie, non de critique : les manuels scolaires témoignent assez de l'incroyable résistance du fil chronologique, au demeurant, assure-t-on, la plus sûre garantie d'objectivité. Quand les responsables des programmes admettront-ils que la manière la plus opportune de valoriser la culture et de fonder la spécificité du fait littéraire passe par une initiation à la critique, seule science capable de substituer à l'énumération des faits (dont on feint de croire qu'ils sont significatifs en eux-mêmes) une théorie d'ensemble sustentée par une dialectique et formée par référence à la totalité du discours littéraire ? L'ambition n'est pas surhumaine ; elle dérange seulement des habitudes.

La critique contemporaine sollicite volontiers le concours des idéologies à la mode, afin justement de conquérir son autonomie par rapport au donné (la littérature) qui justifie son existence. Reconnaissons-le : la « nouvelle critique » s'est voulue « idéologique » par calcul et stratégie, peu ou prou ; il s'agissait de faire pièce à la critique dite « positiviste »,

<sup>11</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, p. 24.

« érudite » ou « universitaire ». À présent que la plupart des belligérants sont docteurs en Sorbonne ou chargés d'enseignement, on peut croire la polémique apaisée. Il reste qu'un panorama de la critique contemporaine éviterait à grande peine une classification fondée sur ces idéologies dont le propos reste, de prime abord, étranger à la littérature : existentialisme, marxisme, freudisme, structuralisme... La liste n'est pas près d'être close.

Cet envahissement a été déploré. Laissons Starobinski nous avertir que « le terrorisme méthodologique n'est la plupart du temps que le cache-misère de l'inculture, le camouflage de l'ignorance : faute de véritable familiarité avec l'histoire et avec les œuvres, l'on se forge naïvement des instruments rudimentaires — il importe alors que leur allure scientifique fasse illusion — auxquels rien, hommes ou livres, cultures ou langues, n'a le droit de refuser son secret »<sup>12</sup>. On imagine que l'« inculture » et l'« ignorance » ne se trouvent pas seulement chez les maîtres ; les disciples risquent de trouver commode ce « terrorisme » qui permet de pallier à bon compte des déficiences fondamentales par le prestige d'une science empruntée et mal assimilée. À l'inverse, Léo Spitzer imposerait au critique (lui-même dit « Wortforscher ») l'obligation « d'inventer une relation personnelle avec la littérature » : là serait la finalité de son entreprise.

Toutefois, l'originalité d'un commentaire ne peut être au détriment de la rigueur qui doit présider à son élaboration. On voit mal comment des qualités purement intuitives pourraient nourrir un enseignement, étayer l'affirmation par la preuve et faire en sorte que s'élabore une recherche collective. Une science à venir de la littérature est destinée à concurrencer les autres sciences humaines, sinon à les accomplir. Elle participe, à sa manière, du savoir rationnel. Avant que se manifeste le réseau des significations d'un texte, il y va, pour la critique, d'une attention qui excède ce genre de perspicacité que confèrent la fréquentation des œuvres ou l'habitude de la lecture. Tout se passe comme si l'œuvre perdait, à un certain moment, sa précellence, abdiquait ses droits entre les mains de la critique. À moins qu'on ne préfère discerner dans cet échange « une soumission réciproque » :

---

<sup>12</sup> Jean Starobinski, « Léo Spitzer et la lecture linguistique », in Léo Spitzer, *Études de Style*, trad., NRF (Gallimard), 1970, p. 29.

---

On constate donc une logique paradoxale : c'est moyennant l'aggravation de leur concurrence que la critique et la littérature s'élèvent d'une soumission réciproque jusqu'au point où elles échangent leurs vertus ou, du moins, leurs métaphysiques. Sans une critique assez émancipée, la littérature ne peut évaluer sa propre indépendance à l'égard d'autres formes, de l'esthétique ou de la science. Mais sitôt que la critique a pris cette force, elle ne se contente plus de servir la littérature : par la vigueur avec laquelle elle s'en sépare, elle y entre<sup>13</sup>.

G. Blin.

---

Pareille dialectique n'a rien qui nous choque : à la fois « en dehors » et « en dedans » par rapport à son sujet, la critique obéit à des « mouvements d'aller et retour » que L. Spitzer lui-même expliquait par le passage nécessaire du « microscopique » (le *détail* du texte) au « microcosmique » (le *sens* du discours)<sup>14</sup>. En quelque sorte, on laisse aux maîtres d'école la dichotomie du fond et de la forme, mais pour en instituer une autre, jugée plus opératoire. Roland Barthes participe à cette tendance. En accord avec Blin pour tenter une lecture immanente de l'œuvre, l'auteur de *Critique et vérité* se place lui aussi *dans* l'œuvre et *hors* d'elle : il postule l'existence d'« ailleurs », voisins des « modèles idéologiques »<sup>15</sup> de Spitzer :

---

Certes, la lecture de l'œuvre doit se faire au niveau de l'œuvre ; mais d'une part, on ne voit pas comment, les formes une fois posées, l'on pourrait éviter de rencontrer des contenus, qui viennent de l'histoire ou de la *psyché*, bref de ces « ailleurs » dont l'ancienne critique ne veut à aucun prix... [...] Pour avoir le droit de défendre une lecture immanente de l'œuvre, il faut savoir ce qu'est la logique, l'histoire, la psychanalyse ; bref, pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Georges Blin, *la Cribleuse de blé, la critique*, José Corti, 1968, pp. 20-21.

<sup>14</sup> Léo Spitzer, *op. cit.*, p. 65.

<sup>15</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 71, note 7.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 36-37.

---

Nous voilà convaincus, à tout le moins impressionnés : un des traits les plus distinctifs de la critique contemporaine apparaît dans une ambiguïté volontairement cultivée, une approche de l'œuvre en forme de distanciation, une manière subtile de fonder avec la littérature un « rapport dans l'indépendance » (N. Frye<sup>17</sup>). Comment croire désormais au sens obvie des textes ? Toute tentative paraît vaine d'en extraire une leçon univoque, ou de les assimiler à des documents dont on pourrait faire usage à l'égal de témoignages dans une enquête. La verve de L. Spitzer s'exerce contre ces « thèses académiques [...] portant des titres tels que *l'Argent et la Comédie française* (anglaise, espagnole, etc.) *du XVII<sup>e</sup> siècle*, *les Opinions politiques dans la littérature française* (anglaise, espagnole, etc.) *du XIX<sup>e</sup> siècle* »<sup>18</sup>. Le grand critique s'étonne qu'on puisse traiter de « l'argent dans la littérature » (on en dirait autant de « la mère », de « la sainteté », du « génie », de « la folie », de « la lutte des classes », etc.) . . . « avec la même assurance que ces positivistes qui écrivaient naguère sur *le Cheval dans la littérature médiévale* ». Le choix, au fond, est capital : ou bien la *sortie* (du texte) est conditionnée par le *retour* (à la littérature) ; ou bien elle s'effectue sans espoir de réintégration, et la critique perd sa raison d'être. En bonne méthode, les « ailleurs » n'assignent pas à demeure le commentaire, mais jalonnent seulement sa translation.

Utilisées à des seules fins de médiation, les sciences dites anthropologiques fournissent au critique l'occasion d'effectuer un détour sans lequel la spécificité du fait littéraire lui échapperait ; la médiation s'apparente ici, dans la perspective barthienne, à la providence d'un langage : le discours critique a une chance de se superposer au discours littéraire, sans le parasiter, lorsqu'à l'idiolecte d'un auteur correspond l'idiolecte d'un lecteur. (Quel autre moyen d'inventer « une relation personnelle avec la littérature » ?) Encore faut-il concéder au même lecteur tout loisir de déterminer son code de déchiffrement, la seule sanction étant la cohérence (ou l'incohérence) finale du discours critique. R. Barthes l'a fortement souligné : le choix d'un « modèle psychologique ou structural » n'est pas inévitable, il ne suffit pas à garantir la valeur de l'analyse. « Ce code — car c'en est un — peut varier »<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> Léo Spitzer, *op. cit.*, p. 72, note 8.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 20.



Pareille latitude préserve la critique du reproche de dogmatisme. À ce titre, la querelle est mal venue que N. Frye cherche à la critique lorsqu'elle oublie — volontairement — le « cadre conceptuel » de la poétique ou de la rhétorique. Ces références ont beau s'inscrire dans une tradition, elles n'ont plus à être privilégiées. Elles projettent à l'occasion un éclairage sur le texte ; mais ce privilège n'est pas exclusif. L'éclectisme est parfois une vertu et l'originalité d'un auteur n'est pas mieux circonscrite quand on l'a mesurée à l'aune des distinctions de genre plutôt qu'à celle des archétypes jungiens : de part et d'autre, l'illusion du « déterminisme » est la même . . .

**Nous pourrions citer maints exemples de cette forme de déterminisme dans des ouvrages de critique littéraire ; qu'ils soient de tendance marxiste, thomiste, humaniste et libérale, néo-classique, qu'ils se réclament de Freud, de Jung ou de l'existentialisme, tous s'efforcent de fonder leur appréciation critique, non pas sur la littérature elle-même, mais sur un cadre conceptuel qui lui est tout à fait étranger <sup>20</sup>.**

Le pluralisme des codes de déchiffrement paraît bien la solution souhaitable. Sans garantir leur *stabilité théorique*, R. Barthes détaille, dans une interview récente <sup>21</sup>, les cinq codes (ou « champs sémantiques ») qui ont facilité son analyse d'une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*. Il souligne du même coup l'indépendance que doit garder le critique à l'égard des disciplines annexes : « Mon recours au langage psychanalytique, comme à tout autre idiolecte, est d'ordre ludique, citationnel . . . » Cette précaution est prise pour « éviter le risque de monologisme, de retour à un signifié unique ».

La critique n'est pas obligée envers les sciences qui lui fournissent des concepts et un langage opératoires ; elle ne l'est qu'envers le texte à explorer. Les « ailleurs » sont des relais d'où l'analyse multiplie ses points de vue. À l'occasion, Barthes refrène certains enthousiasmes antérieurs : « La tentation anthropologique a eu son moment de vérité. [. . .] Poser un horizon anthropologique, c'est fermer la structure, donner sous le couvert scientifique un arrêt dernier aux

<sup>20</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, p. 17.

<sup>21</sup> Raymond Bellour, « Entretien avec Roland Barthes », *les Lettres françaises*, 20 mai 1970, p. 4.

signes <sup>22</sup> . . . » Tout à l'heure réticent, N. Frye applaudirait sans doute à un programme où la littérature demande à être étudiée non comme « reflet de la vie », mais comme « langage autonome » <sup>23</sup>.

Qu'un large accord se réalise entre des voix autorisées, oriente nécessairement la critique de demain ; certaines directions deviennent prévisibles. On ne peut ignorer l'avertissement lancé par N. Frye à ceux qui se satisfont des « évidences naturelles » du texte <sup>24</sup> ; ni la mise en accusation du « vraisemblable critique » par R. Barthes <sup>25</sup>. On ne peut davantage méconnaître la situation inconfortable de l'étudiant à qui, faute d'une théorie de base, la littérature s'offre comme un « vaste domaine réservé où [l'on] s'aventure, guidé par sa seule intelligence » <sup>26</sup>. Quant aux professeurs, ils sont découragés par la masse des « commentaires inutiles », à moins qu'ils ne finissent par voir dans la critique « un pur exercice mécanique et un moyen d'acquérir des mérites, comme la manœuvre d'un moulin à prières » <sup>27</sup>. . . . La causticité alliée à la franchise.

Nous envisageons l'œuvre littéraire comme une organisation de signes ; la raison de cette organisation comme la découverte que se propose la critique ; et le commentaire comme une reduplication informée par une hiérarchie de codes. Qu'on nous permette de traiter la question du commentaire par un exemple. Soit le mot « vampire » dans le poème des *Illuminations* intitulé « Angoisse », d'Arthur Rimbaud. Va-t-on borner le sens à ce qui est dénoté, ou justifier l'écart (« le décrochage sémantique ») rendu sensible, dès l'abord, par l'emploi d'un article féminin et l'ornement d'une majuscule (« Mais la Vampire . . . ») <sup>28</sup> ? L'interprétation se fera-t-elle à l'aide d'un code ou de plusieurs ? Nous saisissons ici l'occasion de vérifier l'opportunité des distinctions établies ailleurs par R. Barthes ; son but, rappelons-le, était de révéler la « pluralité sémantique ».

<sup>22</sup> *Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 27, note 1.

<sup>23</sup> Northrop Frye, op. cit., p. 426.

<sup>24</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> Roland Barthes, op. cit., pp. 14 sq.

<sup>26</sup> Northrop Frye, op. cit., p. 21.

<sup>27</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 23.

<sup>28</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 189.

tique » du texte littéraire en général et de *Sarrasine* en particulier <sup>29</sup>.

1° Le « code des actions narratives ».

Un poème, même en prose, ne raconte pas des actions comme une nouvelle. « *Angoisse* » n'en contient pas moins des protagonistes : « Elle », « la Vampire », et Rimbaud (« cet être-ci ») ; un conflit s'élève entre eux. En effet, la *Vampire* — sous l'aspect où je choisis de l'envisager à présent — intervient en réaction contre un premier personnage ; elle tend à détruire l'espoir mis par Rimbaud dans l'efficacité de la première figure allégorique. Tout cela est évident, mais le parcours d'un sens exige du lecteur qu'il ait reconnu la séquence irréversible des termes en présence, qu'il admette une certaine volonté de fabulation : le code est encore dit « proairétique », d'après Aristote.

2° Le « code proprement sémantique ».

L'on nous propose ici de relever les « connotations » implicites. Notre préférence irait au terme de corrélation. En guise d'ébauche, il nous paraît utile de remettre la *Vampire* dans une galerie proprement rimbaldienne d'êtres maléfiques, capables d'inspirer la répulsion. Sans prétendre obtenir des équivalences strictes, on se souviendra, sur le mode figuré et concret, d'une certaine « goule » :

Elle ne finira donc point cette goule  
reine de millions d'âmes et de corps morts <sup>30</sup>...

ou de l'« hyène » du prologue :

« Tu resteras hyène <sup>31</sup>... »

Les connotations sont dues aussi à des signifiés dont le support est une formule abstraite : le malaise — moral ou physique — connoté par l'imagination d'une *Vampire* s'accorde assez bien à ce que nous fait comprendre la phrase suivante, détachée d'une autre partie de l'œuvre :

<sup>29</sup> Raymond Bellour, *art. cit.*, p. 4. Cette phrase de Barthes est un encouragement : « J'avoue ne pas savoir si ce découpage possède une quelconque stabilité théorique ; il faudrait pour cela faire sur d'autres textes des expériences similaires ».

<sup>30</sup> Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, O. C., p. 229.

<sup>31</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 205.

---

**Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice,  
qui a poussé ses racines de souffrances à mon  
côté <sup>32</sup> . . .**

---

En fin d'analyse, le code sémantique aura rassemblé des « signifiés plus ou moins caractériels, psychologiques » <sup>33</sup> ; il aura recréé une atmosphère.

### 3° Les « codes culturels ».

Intervient dans le commentaire le « savoir général d'une époque », conçu comme un système de référence. Le thème du vampire occupe dans l'idéologie du temps une place qu'il nous appartient de préciser. Là-dessus, Flaubert serait un bon témoin : dans un épisode de *la Tentation de saint Antoine*, que Rimbaud d'ailleurs a pu lire <sup>34</sup>, est décrite l'infortune d'un certain Ménippe, qui découvre le jour de ses noces la véritable identité de son amante :

---

**C'était une vampire qui satisfaisait les beaux  
jeunes hommes, afin de manger leur chair, — parce  
que rien n'est meilleur pour ces sortes de fantômes  
que le sang des amoureux <sup>35</sup>.**

---

Nanti de sa vampire, Rimbaud pouvait quitter les parages flaubertiens et explorer le domaine d'élection de son maître en sciences occultes, Eliphas Lévi <sup>36</sup>. Ce dernier fait un usage abondant des vampires, des striges et des goules <sup>37</sup>. Le contexte révèle souvent des intentions moralisantes :

---

<sup>32</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 208.

<sup>33</sup> R. Bellour, *art. cit.*, p. 4.

<sup>34</sup> L'épisode d'Apollonius parut dans les numéros de *l'Artiste* du 11 janvier et du 1<sup>er</sup> février 1857. Cf. Suzanne Bernard, *le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p. 174, note 134.

<sup>35</sup> Gustave Flaubert, *la Tentation de saint Antoine*, Charpentier, 1882, p. 160.

<sup>36</sup> La vraisemblance des contacts de Rimbaud avec la pensée occulte a été établie par J. Gengoux (*la Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, 673 p.). Signalons que Rimbaud a trouvé dans Eliphas Lévi l'expression « fils du soleil » (cf. E. Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, nouv. éd., Niclaus, 1960, p. 154).

<sup>37</sup> Eliphas Lévi, *op. cit.*, pp. 130, 136, 147, 283.

---

---

... si l'homme a vécu dans le crime [...], ses anciens vices lui apparaissent et le poursuivent sous des formes monstrueuses ; ils l'attaquent et le dévorent <sup>38</sup>...

---

Dans une vue plus cabalistique, les âmes, nous explique-t-on, naissent par couples. « Il y a pourtant des âmes d'hommes qui naissent veuves [...] : ce sont les âmes qui ont à expier la témérité d'un vœu de célibat <sup>39</sup> ». Les âmes délaissées restent captives des striges (*alias* les vampires). Plus loin, Lévi rapporte que les vampires sont des espèces de morts vivants qui se reconnaissent « à l'extinction complète du sens affectueux et moral » <sup>40</sup>. (« Je n'ai pas le sens moral », « Mauvais Sang »)

Qu'apportent de neuf les codes culturels, en regard de la critique des sources ? Les premiers semblent s'inscrire dans une tentative plus vaste de recreation d'une époque : l'on suppose que le discours « prend appui » sur le savoir général. Dans l'exemple que nous traitons, la référence à la littérature (*via* Flaubert) ou à l'occultisme (*via* Lévi) vise à reconstituer une doctrine à laquelle Rimbaud a pu adhérer, plutôt qu'à découvrir, derrière tel mot des *Illuminations*, le jeu d'une réminiscence ou d'un emprunt.

#### 4° Le « code herméneutique ».

R. Barthes recourt à ce code lorsque l'auteur semble s'être préoccupé de nous ménager une énigme. « Angoisse » est susceptible d'être lu comme une énigme ; il suffit de se reporter aux gloses, toutes divergentes, alimentées par le poème <sup>41</sup>. C'est dire le caractère pressant, inéluctable, de la question : qui est la Vampire ? À tout le moins, il importerait

---

<sup>38</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 131.

<sup>39</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 130.

<sup>40</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 136.

<sup>41</sup> Cf. le commentaire d'Albert Py dans son édition critique des *Illuminations* (Droz, 1967) : « Elle ? C'est la Femme, assure Gengoux [...]. C'est la Sorcière, répliquent Etienne et Gaucière ; la religion chrétienne, suppose Matucci ; la Mort, dit Suzanne Bernard. Mais pourquoi pas, tout aussi bien, la Raison, la Méthode, la Musique savante, la Poésie ? » (p. 169). Et plus loin : « La Vampire serait-elle la mort [...] ? Serait-elle l'Absolu [...] ? Serait-elle simplement la vie quotidienne (P. Debray) ? S'il n'est pas certain que la Vampire se confonde avec Elle, les deux symbolismes s'interpénètrent néanmoins » (p. 171).

---

de passer au crible les éléments d'identification fournis par la critique interne. Contentons-nous d'un détail. La Vampire « nous rend gentils », prétend Rimbaud. L'indice le plus sûr, en termes d'exégèse, est celui d'une différence. Le « je » du début fait place à un « nous ». Le second épisode de « Mauvais Sang » fournit l'exemple analogue d'un glissement du singulier au pluriel, de l'individu au collectif ou à l'indéfini : « ... je ne me retrouve qu'aujourd'hui. [...] On a tout repris. [...] Nous allons à l'*Esprit* »<sup>42</sup>. La concordance, il s'en faut, n'est pas uniquement formelle, les deux textes exprimant l'hostilité de Rimbaud à l'idéologie qui nourrit le gréganisme moderne (« ... le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science ... »). Ainsi, les rapports de forme à contenu n'ont guère varié d'un extrait à l'autre. À ce stade de l'analyse processive (le « pas à pas » barthien), la fonction de « gentils » reste imprécise. Nulle invraisemblance à lui attribuer le même signifié qu'au segment : « Plus de vagabonds, plus de guerres vagues » (« Mauvais Sang », *ibidem*). Ceux-là sont « gentils », c'est-à-dire paisibles comme des enfants, qui vivent dans le monde de l'utopie scientiste, monde embelli, démocratisé, pacifié, voué au progrès, « en marche »<sup>43</sup>. À ce monde, Rimbaud fait la grimace ; il résiste donc à la Vampire.

Cet échantillon d'une analyse possible accréditée, espérons-nous, l'idée d'un hermétisme vulnérable. Une attention scrupuleuse aux connexions du discours rimbaldien facilite le repérage et la résolution des énigmes. Celles-ci, d'ailleurs, volontairement introduites par l'auteur, qui en tire parti et les fait participer au sens. Car l'axiome est bien : « Tout signifie »<sup>44</sup>.

##### 5° Le « champ symbolique ».

Quoique les préférences de Barthes aillent à la psychanalyse, le symbole est encore l'affaire des linguistes, des théologiens, des philosophes, des anthropologues, des sociologues ... Traiter du symbolisme du (de la) Vampire, c'est encore faire un choix entre des « entrées » ou approches diverses. En l'espèce, la Vampire n'est pas, sous le couvert

<sup>44</sup> Raymond Bellour, *art. cit.*, p. 4. R. Barthes parle : « *Tout signifie* renvoie ainsi à cette idée simple, mais essentielle, que le texte est entièrement pénétré, enveloppé de signifiante, qu'il se trouve immergé de part en part dans une sorte d'intersens infini ... »

<sup>42</sup> Arthur Rimbaud, *O. C.*, p. 207.

<sup>43</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 207. « Le monde marche » (« Mauvais sang »).

de l'allégorie, sans rapport avec l'économique (« ce qu'elle nous laisse ») ou une théorie de la création poétique (« ou qu'autrement nous soyons plus drôles »). À Rimbaud, la société idéale *laisse* très peu qui soit à son goût ; et lui de retourner à sa tentative de « dérèglement ». Un commentaire exhaustif tiendrait compte de ces hypothèses, comme il n'aurait garde de négliger la signification attachée au phantasme du vampire par la psychologie moderne. Les lignes qui suivent ne concernent pas Rimbaud, elles sont tirées d'un dictionnaire <sup>45</sup>. Pourtant, elles ne semblent pas hors de propos au lecteur d'« Angoisse ».

**L'interprétation se fondera ici sur la dialectique du persécuteur-persécuté, de l'avaleur-avalé. [...] En réalité, on transfère sur l'autre cette faim dévoratrice, alors qu'elle n'est qu'un phénomène d'auto-destruction. L'être se tourmente et se dévore lui-même ; tant qu'il ne se reconnaît pas responsable de ses propres échecs, il imagine et accuse un autre. Lorsque, au contraire, l'homme s'est pleinement assumé, qu'il exerce pleinement ses responsabilités, qu'il accepte son sort de mortel, le vampire s'évanouit. Il existe, tant qu'un problème d'adaptation à soi-même ou au milieu social n'a pas été résolu.**

Subordonnée à la découverte des relations entre les termes du discours rimbaldien, et des relations de ce discours avec le savoir d'une époque ou le symbolisme général, la signification de *la Vampire* apparaît au terme d'une analyse qu'on dira volontiers structurale, puisqu'elle procède le plus souvent par segmentation et substitution, à l'intérieur du code choisi. Au risque d'en être encombré, le critique recourt aux citations parce que, justement, « c'est le texte en entier, de part en part, qui est citationnel » <sup>46</sup>. Et cette conception renvoie bientôt à une autre, celle du langage (de tout système de signes) comme combinatoire, jeu, ordre du citatif. Il était donc licite de superposer une leçon propre à Rimbaud et

<sup>45</sup> *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont éd., 1969, 844 p. Article « Vampire », p. 788.

<sup>46</sup> Raymond Bellour, *art. cit.*, p. 5.

telle autre de Flaubert : la lecture critique cherche à éclairer le texte tuteur, mais latéralement <sup>47</sup>, par le biais d'un autre langage.

Au reste, la vocation de la critique n'est pas absolument celle de l'analyse structurale. La linguistique fournit une méthode idéale pour déchiffrer le texte ; mais reste impuissante à déterminer le projet qui l'a inspiré. Il y va d'une différence entre la structure et la structuration. Opposer les deux, c'est prendre parti dans un débat très actuel, dont Noam Chomsky est l'interlocuteur inévitable. L'enjeu de l'entreprise : prouver contre les béhavioristes le pouvoir créateur lié au droit d'usage de la langue :

... nous sommes aujourd'hui tout aussi loin que l'était Descartes il y a trois siècles de comprendre ce qui permet à un homme de parler de façon novatrice, libre du contrôle de stimuli, ainsi qu'adéquante et cohérente <sup>48</sup>.

La compétence du locuteur (ou de l'écrivain) est prouvée, selon Chomsky, par « la longueur et la complexité de la chaîne d'opérations qui rattachent les structures mentales exprimant le contenu sémantique de la séquence à la réalisation physique » <sup>49</sup>. Le pont a été vite jeté entre les vues du grammairien et des critiques. « Quelles que soient les corrections auxquelles on soit amené, il n'y a aucune raison pour ne pas tenter d'appliquer une telle méthode aux œuvres de la littérature », propose R. Barthes <sup>50</sup>.

La structuration d'une œuvre donnée coïncide idéalement avec son « modèle génératif ». En fait, c'est la notion même de structure qui est repensée, semble-t-il, en termes d'évolution dynamique et de créativité. Les remarques acerbes d'un G. Blin à l'encontre des méthodes traditionnelles d'explication littéraire s'expliquent par la même revendication en faveur d'une critique qui reparte de la « somme » : « On exerce les

<sup>47</sup> *Id., ibid.*, p. 6 : « ... il suffit que les concepts soient ajustés entre eux à l'intérieur du discours, de façon que l'autre texte, le texte tuteur, l'objet quel qu'il soit, à partir duquel on écrit, soit seulement pris en écharpe par le langage et non scruté frontalement. »

<sup>48</sup> Noam Chomsky, *le Langage et la pensée*, trad., Payot, 1970, p. 27.

<sup>49</sup> *Id., ibid.*, p. 45.

<sup>50</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 57.



---

enfants à juger d'une inspiration sur les coupures de son élan [...]. Peser une conscience, et sa pesée sur la nôtre, d'après la présomption d'un squelette ! »<sup>51</sup> En réhabilitant la lecture-« transit », Blin prend parti à sa manière contre la critique formaliste, contre cette prétention de cantonner la structure à la superficie du discours, alors que le contenu excède la forme, l'œuvre n'étant pas dans l'édifice, mais dans les métamorphoses qu'elle peut supporter.

---

**Ou disons qu'étant la création d'un devenir, elle n'admet pas de structure plus générale que la structure de ce devenir**<sup>52</sup>.

---

Dès lors, la critique est justifiée de substituer aux analyses classiques immobilisant l'œuvre pour y effectuer un découpage logique — une démarche toute différente : l'agencement des vocables retient moins l'attention que le système génératif de sens symboliques. De là, cette importance attribuée à une lecture « confiante » de l'œuvre

---

**... ne présument de la direction cherchée que suivant l'orientation fournie**<sup>53</sup>...

---

et cette éclipse du « plan » au profit de la « structuration » :

---

**L'un des gains de ces analyses est précisément de parler le texte, sans en faire le plan et sans jamais éprouver le besoin de le faire. Il n'y a ainsi en réalité pas d'autre structure dans ce travail que ma lecture, l'avancée d'une lecture comme structuration. En un mot, j'ai abandonné radicalement le discours dit critique pour entrer dans un discours de la lecture, une écriture-lecture**<sup>54</sup>.

**R. Barthes.**

---

Fait significatif : la psychanalyse — cette « vulgate culturelle » de notre siècle — vient à la rescousse pour confirmer l'étagement du langage en deux zones, l'une superficielle, l'autre profonde. À partir de la distinction saussurienne du signifiant

---

<sup>51</sup> Georges Blin, *op. cit.*, p. 57.

<sup>52</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 60.

<sup>53</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 83.

<sup>54</sup> Raymond Bellour, *art. cit.*, p. 4.

---

et du signifié, figurée dans l'algorithme S/s, Jacques Lacan a élaboré une théorie dont le succès est aujourd'hui très vif <sup>55</sup>. Pour cet analyste, une des conséquences les plus naturelles de l'écriture (ou de la parole) est de créer une solution de continuité entre le (Je) sujet de l'énonciation — le moi véritable — et le « Je » sujet de l'énoncé — le moi imaginaire. Le langage permet toutes les méprises, il ne permet jamais de retrouver la vérité ; il autorise l'accès au registre du symbolisé, mais au prix d'un refoulement. Le sujet *infans* finit par acquérir le sentiment de son individualité, mais devenant ainsi sociétaire il perd la relation immédiate avec le monde ; se situant lui-même dans un contexte social et culturel, il n'a plus de pouvoir sur les choses que par l'intermédiaire d'un symbolisme. Il a appris à sacrifier la chose au signe, le signifié au signifiant. La barre de l'algorithme fait désormais obstacle. Narcisse, l'être spéculaire, est devenu homme.

Si l'œuvre littéraire est instituée comme sujet d'analyse par la critique, en vertu d'une faille originelle (Lacan dit « refente ») ce donné n'en continue pas moins d'appartenir à l'ordre du langage, à l'ordre symbolique. Dès lors, l'agrégat qu'il constitue est voué à une déperdition de substance. Et réduite à ce qu'elle est dans son apparence, l'œuvre perd toute réalité. Le critique décide que *ce dont il s'agit*, c'est l'œuvre ; il vérifie en fin de compte l'amplitude d'un écart entre deux termes, dont l'un concernerait le sens de ce qui est écrit, l'autre le sens de ce qu'il en dit. Bref, le critique s'accommode d'une double incapacité, celle d'un auteur et la sienne propre :

... le critique est par excellence le lecteur qui dépouille l'illusion d'être l'auteur ou le héros : celui qui doit identifier l'empreinte qu'il reçoit, l'initiative de quelqu'un qui n'avait pas plus que lui entendu ce qu'il devait dire <sup>56</sup>...

Une fatalité (un écart) a déchiré ce que l'auteur s'était astreint à coudre. Mais nous pressentons que la même cause qui a éloigné le sens de la lettre, peut être la chance, pour le signe, de triompher de la chose. Autrement dit, si l'œuvre, l'écriture,

<sup>55</sup> Cf. la thèse de Mme A. Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Dessart, 1970, 419 p.

<sup>56</sup> Georges Blin, *op. cit.*, p. 66. Cf. Northrop Frye, *op. cit.*, p. 15.

---

ont été pour un auteur la réussite d'un propos ou la conquête d'une indépendance, c'est que déjà le signe s'offrait comme un remède à l'éloignement de la chose. Ce qui se présente à nous muet sous sa reliure, dans l'intervalle de la page, la saisie de notre regard, fut pour son créateur l'assurance d'un trajet parcouru jusqu'à sa fin. Et cette fin, il nous la signifie à jamais comme un départ. Il nous invite à nous distancer à nouveau du premier objet de sa répulsion. Ce qu'il a conjuré par un signe, il nous presse de le conjurer par la même instance. Nous avons à poursuivre le jeu des permutations symboliques, assurés que par là nous entrons dans l'intelligence véritable du mouvement qui a travesti le réel en langage.

*Université Laval*